
Réflexions sur un « style ethnique » : la céramique kali'na du littoral oriental des Guyanes

Gérard Collomb



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jsa/3853>
DOI : 10.4000/jsa.3853
ISSN : 1957-7842

Éditeur

Société des américanistes

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2003
Pagination : 129-160
ISSN : 0037-9174

Référence électronique

Gérard Collomb, « Réflexions sur un « style ethnique » : la céramique kali'na du littoral oriental des Guyanes », *Journal de la société des américanistes* [En ligne], 89-1 | 2003, mis en ligne le 04 janvier 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jsa/3853> ; DOI : 10.4000/jsa.3853

ARTICLE

RÉFLEXIONS SUR UN « STYLE ETHNIQUE » : LA CÉRAMIQUE KALI'NA DU LITTORAL ORIENTAL DES GUYANES

Gérard COLLOMB *

Dans quelle mesure la caractérisation de styles céramiques permet-elle d'établir une continuité entre les cultures archéologiques les plus proches du Contact et les peuples actuels sur le littoral oriental des Guyanes ? En partant de l'étude d'un corpus de poteries produites par les Kali'na, qui représentent la population amérindienne aujourd'hui la plus importante dans cette zone, cet article esquisse des éléments de réponse à la question du « style ethnique » que posent, chacune à sa manière, l'archéologie et l'ethnologie : si l'on peut, à propos de cette céramique kali'na, parler d'un « style ethnique », c'est moins comme l'expression d'une ethnicité fermée sur ses limites que comme le fruit des interactions et des influences que ce groupe a connues avant et après l'arrivée des Européens. [MOTS CLÉS : céramique, style ethnique, Carib, Kali'na, Guyanes.]

Reflexions about « ethnic style » : Kali'na pottery from the Eastern coast of the Guyanas. Can ceramic styles characterization make it possible to establish a continuity between the archaeological cultures closest to the Contact and the current people on the Eastern coast of the Guyanas ? On the basis of a study of potteries made by the Kali'na, which represent today the most significant native population in this zone, this article outlines a brief reply to the question of the « ethnic style ». One can recognize an « ethnic style » through the kali'na potteries ; yet it is less an expression of a closed ethnicity than a result of the interactions and the influences that this group knew before and after the European arrival. [KEY WORDS : ceramics, ethnic style, Carib, Kali'na, Guyanas.]

* Laboratoire d'anthropologie des institutions et des organisations sociales (LAIOS, CNRS), 54, bd Raspail, 75270 Paris cedex 06 et Équipe de recherche en ethnologie amérindienne (EREA, CNRS), 7, rue Guy Môquet, BP 8, 94801 Villejuif cedex.

Journal de la Société des Américanistes, 2003, 89-1 : p. 129 à 160. Copyright © Société des Américanistes.

Reflexiones en torno al concepto de « estilo étnico » : la cerámica kali'na de la costa oriental de las Guyanas. ¿Permite la caracterización de estilos cerámicos aseverar una continuidad entre las culturas arqueológicas más cercanas al Contacto y las poblaciones indígenas actuales en la costa oriental de las Guyanas? Partiendo del estudio de una serie de cerámicas producidas por los kali'nas, los cuales representan hoy en día el grupo indígena más numeroso de la región, este artículo esboza una respuesta al problema de los « estilos étnicos » que plantea tanto la arqueología como la etnología, aunque cada una a su manera. Si se puede hablar de « estilo étnico » a propósito de las cerámicas kali'nas, esta expresión no remite a una etnicidad encerrada en sí misma ; más bien es el resultado de las influencias e interacciones de dicho grupo con otros, antes y después de la llegada de los europeos. [PALABRAS CLAVES : cerámicas, estilo étnico, carib, kali'na, Guyanas.]

Dans l'ouvrage qu'ils ont publié à la suite de leur travail à l'embouchure de l'Amazone, Meggers et Evans (1957) s'interrogeaient sur ce que représente, d'un point de vue ethnographique, une « culture archéologique », ce qu'ils appelaient une « phase ». À leurs yeux, les forêts tropicales des basses terres se prêtaient tout particulièrement à l'élucidation de ce problème et à une collaboration étroite entre archéologie et ethnographie : si ces forêts restent encore largement méconnues du point de vue de l'archéologie, elles présentent l'intérêt de rassembler « a large concentration of unacculturated or slightly acculturated aboriginal groups ». On sait aujourd'hui que cette lecture des sociétés amazoniennes est réductrice d'une réalité beaucoup plus complexe et, pour une large part, encore méconnue. Sur les côtes des Guyanes était établie une population, plus nombreuse que ce que l'on a longtemps pensé, développant, au cours des siècles précédant le Contact, des formations sociales dont les sociétés amérindiennes modernes ne livrent sans doute qu'une image bien affaiblie (Whitehead 1992, 1994 ; Grenand 1982 ; Grenand et Grenand 1997) ¹. L'archéologie et l'histoire attestent certes une permanence du peuplement indigène pendant une longue période, mais on ne dispose pas pour autant des éléments qui permettraient de montrer une continuité entre les cultures archéologiques les plus proches du Contact et les peuples actuels, en particulier les Kali'na, qui représentent la population amérindienne la plus importante dans la partie orientale du littoral des Guyanes : trois à cinq siècles séparent les sites Koriabo ou Arauquinoïde les plus tardifs (Versteeg & Bubberman 1992 ; Rostain 1994a et b) d'un univers kali'na ethnographiquement accessible, au tournant de ce siècle (Penard & Penard 1907 ; Ahlbrinck 1931). Si l'objectif de l'une et de l'autre des disciplines est bien d'inscrire ces sociétés dans une diachronie, l'intrusion européenne dans les zones littorales impose une certaine prudence dans l'exercice de comparaison entre les cultures que l'archéologue met au jour et celles qu'observe l'ethnographie.

L'enjeu est double : comprendre l'histoire sur la longue durée pour mettre en évidence des processus de transformation culturelle ; mais aussi tenter de donner du corps aux populations dont l'archéologie recueille les traces. L'archéologue « observe des ensembles plus ou moins cohérents, qu'il peut parfois interpréter en termes d'unités culturelles, mais cela reste une hypothèse qu'il faut considérer d'un œil critique. La question est de savoir dans quelle mesure une culture archéologique peut refléter une identité réelle comme la bande, la tribu ou encore un ensemble plus vaste » (Tremblay 1999). En partant de l'étude d'un corpus de poteries conservées dans les musées, on voudrait esquisser quelques hypothèses de travail sur cette vaste question de « style ethnique » que posent, sur ce terrain guyanais, chacune à sa manière, l'archéologie et l'ethnologie.

LES COLLECTIONS DES MUSÉES

Ce n'est qu'à partir du milieu du ^{xix}^e siècle que la production des potières amérindiennes du littoral de Guyane française et de Guyane hollandaise (Surinam) semble susciter un certain intérêt de la part de voyageurs et fait son entrée dans les collections des musées ². Si, aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, les pièces ethnographiques rassemblées sur les côtes des Guyanes occupaient une place de choix au sein des cabinets de curiosités européens, la céramique était loin d'y être représentée comme elle le sera un siècle plus tard. Les quelques collections antérieures à la Révolution, telles que la collection surinamienne rassemblée par John Gabriel Stedman (Whitehead 1986) ou celles dont Ernest-Théodore Hamy (1988 [1890]) reproduit les inventaires, montrent que les choix relèvent alors surtout du goût de l'époque pour les parures en plumes ou pour les armes évocatrices des mondes « sauvages ». Au ^{xix}^e siècle, des collections de poteries kali'na, provenant de Guyane française, du Surinam ou de la Guyane britannique, entrent dans les grands musées ethnographiques européens, mais aussi dans de très nombreux musées et muséum de petites villes des pays colonisateurs (France, Grande-Bretagne, Pays-Bas) ³.

Ces collections ont chacune leur spécificité, elles ont été constituées à différents moments de l'histoire de la Guyane, du Surinam et du Guyana ; rassemblant plusieurs centaines de pièces, celles conservées dans les musées français permettent notamment de former un important corpus, qui témoigne d'états successifs de la production céramique kali'na, et de parcourir près de cent cinquante ans de l'histoire de cet art : du bol à *kasili* (bière de manioc) – que M. Bucher, commissaire-ordonnateur de la Marine, donne en 1823 au musée de la Céramique de Sèvres, première pièce américaine du musée (Reyniers 1966) – à la série de « miniatures » que le marchand de tableaux parisien et collectionneur Ambroise Volard lègue au musée de la France d'Outre-mer ⁴, avec trois poteries de Gauguin ; de la collection ethnographique que rapporte pour le musée de

l'Homme en 1937 Léon-Gontran Damas, poète guyanais de la négritude, aux pièces que rassemble vers 1955 sur le bas Maroni Suzane Charpentier-Vianes, pour la même institution, ou à la belle collection constituée en 1992 pour le musée des Cultures guyanaises de Cayenne.

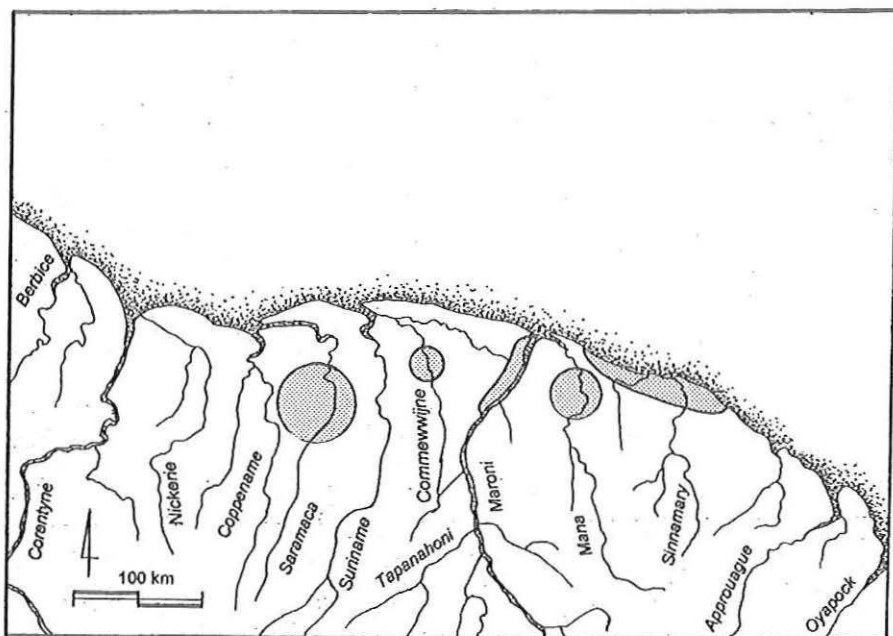
Les poteries que l'on peut identifier comme d'origine culturelle kali'na représentent, dans beaucoup de ces musées, près de la moitié des collections provenant de ces régions littorales des Guyanes ; emplissant les réserves, elles donnent à l'observateur l'image singulière et irréaliste d'un peuple de céramistes acharnés. L'histoire de ces collections renvoie aussi à la formation d'un intérêt pour ce type d'objets de la part des voyageurs, qui achètent en quantité des formes baroques, curieuses, alors que les objets céramiques domestiques, les céramiques utilitaires, destinées par exemple à la préparation alimentaire, sont sous-représentées. Par ailleurs, s'agissant des collections les plus anciennes, on ne se soucie guère de documenter l'objet, et les informations portées sur les inventaires ne permettent pas toujours de situer précisément la provenance géographique ou culturelle des pièces collectées : à l'exception des collections « ethnographiques » les plus récentes, dans beaucoup de cas seule la mention « Guyane » ou « Surinam » nous renseigne sur l'origine de l'objet. Encore convient-il de faire la part de l'approximation ou de l'erreur et de recouper, chaque fois qu'il est possible, cette information avec d'autres données telles que, par exemple, l'itinéraire du collecteur. L'étude de ce corpus, dont nous présentons ici une première lecture, complète la typologie proposée il y a quelques années par Cornette (1992) à la suite d'Ahlbrinck (1931) et permet d'esquisser une caractérisation de ce qui serait un « style » céramique des potières amérindiennes kali'na de la région entre les rivières Sinnamary en Guyane française et Coppename, au centre du Surinam (voir Carte).

UNE CÉRAMIQUE AMAZONIENNE

« Travailler en poterie »

Par les techniques que la potière met en œuvre, la céramique kali'na s'inscrit dans la production des cultures amérindiennes des basses terres : c'est une poterie montée au colombin d'argile, dégraissée à la cendre de bois ⁵, cuite au four perdu et, souvent, partiellement vernie avec les sécrétions résineuses de certains arbres, autant de procédés connus dans toute l'aire des Guyanes et, plus largement, dans l'ensemble culturel amazonien (Willey 1949), dont l'emploi par les potières kali'na établies sur la rivière de Sinnamary est déjà décrit en 1684 par le missionnaire jésuite Jean de la Mousse :

Ce fut dans ce carbet où je vis pour la première fois travailler en poterie ; toutes les femmes y travaillent, et les plus âgées sont ordinairement les plus habiles et celles qui



CARTE. — Les Kali'na orientaux, à la fin du XIX^e siècle, formaient deux sous-ensembles : sur le bas Maroni et vers l'est, les *Kali'na Tilewiyu* ; à l'ouest, les *Kali'na Milato* (Collomb 2000)

conduisent les ouvrages des grands vases qui tiennent près d'une barrique où se met la boisson, les autres font des pots et des plats d'usage ordinaire. Elles mêlent la cendre d'une écorce nommée Caoupi [c'est-à-dire kwepi] avec l'argile dont elles veulent faire les pots qui se mettent au feu, et ajoutent encore des morceaux de vieux pots cassés qu'elles pilent bien menus. [...] Pour faire un pot, elles aplatissent en rond un peu d'argile, de la largeur de trois doigts ou un peu moins ; tous leurs pots sont un peu pointus pour s'enfoncer dans le sable, ou pour se poser sur trois pierres qui servent de foyer. Autour de ce petit rond, elles appliquent un long boyau d'argile qu'elles ont roulé sur un ais, et l'entortillent l'un sur l'autre, à peu près comme sont les tissus de paille dont on couvre les bouteilles en France. Le secret est de bien unir ces torties, cela se fait avec le coton ou duvet d'un épi de mil, appelé bled de Turquie en France [le maïs], après quoi elles passent un morceau de calebasse par l'endroit qui est uni avec un peu d'eau. Leurs peintures se trouvent sur le bord des rivières, ce sont des craies rouges, blanches, noires et jaunes. Elles font des pinceaux avec des plumes qu'elles enchâssent dans de petits tuyaux. Leur serpe leur sert d'ordinaire de palette, c'est là dessus qu'elles délaient leur craie dure en la trempant dans du jus de manioc. Ces couleurs se mettent avant la cuisson et ne se peuvent mettre que d'un côté, parce que lorsque le pot ou le plat est cuit, il faut mettre du feu d'un côté pour passer une gomme sur l'autre qui fait le vernis. Cette

gomme s'appelle chiméri [simili], elle est de la nature de toutes celles que j'ai vues en l'Amérique, c'est-à-dire qu'elle fond au feu et durcit à l'eau.⁶

Mais la seule observation du travail des potières kali'na contemporaines ne permet guère de relever des éléments techniques propres à identifier un mode opératoire culturellement spécifique ; la rareté des données ethnographiques disponibles sur la céramique des populations voisines des Kali'na dans les Guyanes rend en particulier difficiles les nécessaires comparaisons. L'étude des relations entre les techniques céramiques et la culture ou l'« ethnicité » des potières reste donc à entreprendre pour apporter un éclairage nouveau sur les spécificités culturelles de la poterie kali'na et enrichir les éventuelles comparaisons entre céramique archéologique et ethnographique. La méthode d'analyse qui a été appliquée par Gosselain (1999) au travail des potières du Cameroun paraît intéressante dans une double perspective : montrer que « la spécificité d'un système technique tient bien plus à la façon dont s'agencent les éléments qui le constituent qu'à l'existence de traits particuliers » mais aussi « que la somme des savoirs et savoir-faire en jeu ne constitue pas un bloc immuable mais une construction originale, intimement liée à l'histoire des sociétés ». Cette étude devra mettre en œuvre une lecture fine des chaînes opératoires, par l'observation directe et par l'étude des pièces elles-mêmes, étendue à un certain nombre de cultures voisines afin de disposer des éléments qui autoriseront une lecture contrastive⁷.

Un « complexe kali'na » ? (Allaire 1984)

La série des poteries utilisées au quotidien dans les villages kali'na du Maroni, telle que l'observe au début du siècle le père Ahlbrinck (1931), est assez semblable à celle que l'on trouve décrite par d'autres auteurs, par exemple chez les Palikur de l'Est de la Guyane et du Brésil voisin (Nimuendaju 1925), chez les Waiwai (Yde 1965), ou chez les Carib de la rivière Barama en Guyane britannique (Gillin 1936) ; de même, cette série n'est guère différente des types de pots fabriqués par les Caraïbes des petites Antilles à l'arrivée des Européens et décrits par le R. P. Breton (Allaire 1984). On trouve chez les Kali'na, comme assez généralement dans toute cette aire culturelle (Roth 1924 ; Ribeiro 1988), un ensemble de formes répondant à un certain nombre de contraintes fonctionnelles liées à leur usage : de grands vases (*samaku*, *maka*, *waresa*) sont utilisés pour la cuisson et le stockage de la bière de manioc (*kasili*), mais ils pouvaient également servir autrefois comme récipients d'inhumation. Une série de pots de plus petite taille constitue la batterie des pots de cuisine (*tumayenk*). Des bouteilles de grande dimension (*tukuali*) sont destinées à la conservation de l'eau de boisson ou de cuisine. Enfin, des jattes et des bols de différentes tailles, à fond plat, sont généralement employés comme contenants (*palapi*) ou pour la consommation du kasili (*sapela*). Il n'y a guère de poteries de petite taille, vraisemblablement à

cause d'un emploi généralisé des gourdes et des demi-gourdes comme contenant pour l'eau et comme récipients pour boire ⁸, alors que les petits objets vont se multiplier dans la production moderne. Jusqu'à une époque toute récente, ces formes « classiques » de la céramique kali'na seront produites par les potières, avec une relative permanence et homogénéité, les caractères de chacun des types pouvant varier quelque peu selon « l'atelier », c'est-à-dire selon la tradition familiale ou villageoise ⁹. À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, et parallèlement à cette production d'une céramique « classique », les potières exprimeront une grande créativité formelle, en réponse aux sollicitations d'un marché qui se constitue dans la région de l'Ouest de la Guyane et de l'Est du Surinam, désormais ouverte à la colonisation.

PRODUIRE DANS LA COLONIE : L'OUVERTURE D'UN MARCHÉ

Au XIX^e siècle, les Kali'na, installés de part et d'autre du fleuve Maroni, sont au plus bas de leur démographie, à peine quelques centaines de personnes. Ils avaient pu se maintenir longtemps relativement éloignés de l'emprise coloniale, entre la Guyane française et la Guyane hollandaise, mais à partir du début du siècle la colonisation française s'est étendue vers l'ouest, et les Kali'na ont progressivement été projetés dans un univers qui leur était jusque-là largement étranger (Collomb et Tiouka 2001). Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, deux phénomènes modifieront durablement le paysage social et économique de la Guyane coloniale : le grand développement des établissements pénitentiaires du Maroni, créés en 1858, entraîne, dans cette région, l'arrivée d'une population de fonctionnaires et de commerçants ; mais surtout, quelques années plus tard, la découverte de l'or fluvial va déclencher une véritable ruée, suscitant une forte immigration et le développement d'une activité économique importante dans les bourgs situés au débouché des rivières. Les Kali'na sont de plus en plus limités dans leur mobilité collective et leur économie devient pour une plus large part dépendante des activités suscitées par la colonie. Désormais ils n'entretiennent plus que des rapports occasionnels avec les autres groupes amérindiens et, à la fin du siècle, ils se trouvent pris dans un monde nouveau qu'ils doivent partager avec des populations allogènes – Européens, Créoles, Noirs Marrons du bas Maroni.

Dans ces villages « galibis » ¹⁰, désormais insérés dans les espaces administratifs et surtout économiques de la colonie, l'offre des potières se développe et se diversifie. Alors que les hommes peuvent bénéficier de petits « jobs » dans les bourgs ou vendre de la semoule de manioc torréfiée, des produits de la chasse ou de la pêche, les femmes trouvent dans le commerce de leurs poteries le seul moyen d'obtenir un petit revenu monétaire devenu indispensable pour effectuer quelques achats dans les boutiques de Mana, de Saint-Laurent-du-Maroni, d'Albina ou de

Paramaribo : « Perhaps the major portion of the earthenware is made to sell or trade at the white settlements. Here it brings good prices as the French and other travelers desire to get the articles for souvenir and decorations. The pottery is also used for domestic purpose by many of the white settlers of the region », relève un voyageur au début du siècle (Merwin 1917).

Petits fonctionnaires de l'administration pénitentiaire, commerçants, militaires de retour de leur affectation, médecins ou « explorateurs » vont rapporter en France de ces poteries pour les donner au musée ou au muséum de leur ville, ainsi que le fait Louis Boussenard qui lègue au musée municipal de Pithiviers les poteries qu'il a achetées vers 1880 dans un village du bas Maroni ¹¹ (Figure 1). Mais le phénomène n'est pas nouveau : dans la production traditionnelle des potières kali'na coexistent depuis longtemps des céramiques employées à un usage indigène et des poteries destinées principalement à la vente aux colons ou aux Européens de passage, comme le montre le travail de Le Roux (1995) sur les habitations coloniales du littoral guyanais, qui livrent un nombre significatif de tessons de céramique amérindienne. Dès le ^{xvii}^e siècle, les chroniqueurs relèvent l'existence, dans les îles et sur la côte des Guyanes, d'une céramique fabriquée pour être échangée avec les colons européens : César de Rochefort note que les Caribes de la Martinique apportent des poteries aux Français, qui les utilisent volontiers parce qu'elles sont plus résistantes que la poterie de terre importée (citée dans Allaire 1984). Un siècle plus tard, Fermin (1769) fait la même observation au Surinam, où « les pots à eau qu'elles [les potières kali'na] font sont d'une grandeur prodigieuse [...] ; et il n'y a pas de maison en ville, ni aux plantages, où il n'y en ait au moins trois ou quatre, pour y conserver l'eau de pluie qu'on boit journellement, qui s'y purifie et s'y maintient aussi fraîche que si elle sortait d'une glacière ».

Un type de poterie semble avoir été produit très tôt dans cette perspective et diffusé en grande quantité dans la colonie, la bouteille que les Kali'na désignent sous le nom de *watalakan*, largement employée par les Européens et par les Créoles comme bouteille rafraîchissante par évaporation (Figure 2). L'usage même de cette bouteille, munie d'un long goulot verseur (et généralement d'un petit bouchon en terre cuite), parfois dotée d'une anse latérale, peut suggérer une origine culturelle étrangère : l'habitude kali'na est plus souvent de puiser un liquide avec une demi-gourde dans une jarre à large encolure (le *tukuali*, ordinairement utilisé comme réserve d'eau de boisson dans les carbets), alors que le *watalakan* est destiné à verser le liquide dans un récipient du type « verre à boire » ¹² (Figure 3). Un autre indice d'une origine coloniale de cette forme paraît être son nom, emprunté au créole surinamien (littéralement « water » et « can ») et l'absence d'une dénomination proprement kali'na de cet objet. Ce type de poterie emprunterait alors peut-être son modèle à ces bouteilles « oignon » en verre importées en très grand nombre dans les Guyanes anglaise et hollandaise tout au long du ^{xviii}^e siècle (Klein 1974).



FIG. 1



FIG. 2

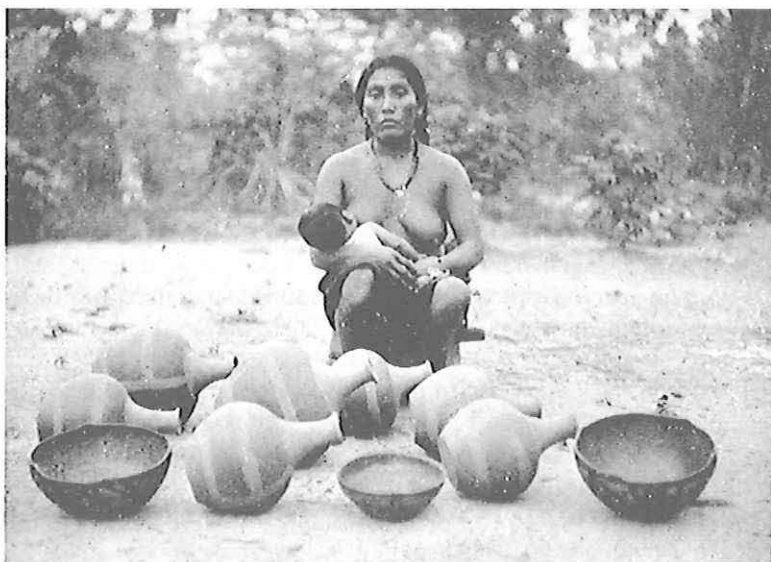


FIG. 3

FIG. 1. — Bouteille, bas Maroni, vers 1880. Musée municipal de Pithiviers, legs Louis Bousсенard (cliché Collomb)

FIG. 2. — Bouteille *watalakan*, bas Maroni, vers 1935. Musée de l'Homme, Paris, collection L.-G. Damas (cliché Collomb)

FIG. 3. — Fabrication d'une série de *watalakan*, Lelydorp, Surinam, vers 1920. Extrait de W. E. Ahlbrinck (1931)

Le *watalakan* est devenu au XIX^e siècle un des supports privilégiés de la créativité des potières, qui ont produit des bouteilles étonnantes, aux panses doubles, superposées, parfois déformées, débordement baroque de la production céramique kali'na classique (Figure 4). Reliés entre eux par un tuyau placé à la base ou sur le corps, deux *watalakan* (parfois trois ou quatre) forment également un motif récurrent que l'on appelle *watalakan asemunusi*, c'est-à-dire des « *watalakan* jumeaux ». Cette variation sur le thème de la bouteille (et exclusivement sur ce thème de la bouteille *watalakan*, les autres poteries ne sont jamais jumelées) peut évoquer les vases siffleurs des Andes ; mais les *watalakan asemunusi* n'ont pas cette fonction musicale, et ils ne sont pas associés à des pratiques funéraires. Ils ne sont entrés dans les musées qu'à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle – aucune pièce connue de ce type ne figurant dans les collections les plus anciennes – et ils semblent avoir été produits surtout par les Kali'na de l'Ouest de la Guyane et de l'Est du Surinam. Classiques dans l'aire andine et dans ses avancées colombiennes, ces bouteilles jumelées semblent pourtant rares dans les basses terres, à l'exception peut-être de la céramique palikur (voisine orientale de la céramique kali'na) où de telles formes existent sans toutefois que l'on puisse véritablement les assimiler aux bouteilles jumelées kali'na (Nimuendaju 1925) ; héritage d'une tradition céramique d'influence andine, transmise jusqu'aux Guyanes, ou créations locales issues d'un jeu sur la forme du *watalakan*, la question de leur origine dans la céramique kali'na reste posée (Figure 5).

Toute cette production destinée à être vendue à l'extérieur semble connaître un essor considérable au tournant du XIX^e siècle. Paradoxalement, la demande coloniale stimule la créativité des potières, et la nécessité d'innover et d'associer formes et décors issus d'horizons culturels si dissemblables n'entrave aucunement l'expression de leur savoir-faire ; la qualité du travail se lit dans la facture des poteries, dont on ne retrouvera que rarement l'équivalent dans les productions les plus récentes, et dans un souci esthétique qui laisse penser que cet art se trouve alors à l'apogée d'une déjà longue histoire. L'inspiration naît de l'observation, de la confrontation avec les goûts européens et les objets qu'importe la colonie, ou parfois d'une commande faite aux potières par l'Administration. La fin du XIX^e et le début du XX^e siècle sont le temps des grandes expositions coloniales ou universelles où l'on montre la diversité des produits coloniaux, et les populations indigènes de la Guyane française seront sollicitées pour apporter leur contribution : à la fin de l'année 1898, l'agent général de colonisation Hartes envoie depuis Saint-Laurent-du-Maroni au ministère des Colonies des collections naturalistes et des objets « d'industrie » destinés à figurer dans le pavillon de la Guyane lors de l'exposition de 1900 ; au nombre de ces objets, des « poteries des Galibis, telles que gargoulettes (grandes et petites), plateaux ovales avec leurs gargoulettes et leurs verres, vases à fleurs (grands), canards avec plateaux ovales... » (*Archives départementales de Guyane*).

Les formes produites se diversifient, témoignant de la grande inventivité et de la capacité d'emprunt et d'interprétation dont font preuve les potières kali'na, alors que le décor reste attaché aux canons d'une esthétique classique que l'on retrouvera mise en œuvre jusqu'à aujourd'hui en certains ateliers. Les *watalakan*, déclinés de mille manières possibles, sont présents en abondance dans les collections des musées ; mais les potières répondent aux demandes du marché qu'a fait naître le développement colonial en proposant aussi d'autres objets, en inventant des formes largement dégagées d'un souci fonctionnel et en généralisant des ajouts tels que les anses ou les becs verseurs, qui restaient rares dans la céramique traditionnelle et dans la céramique archéologique des basses terres. C'est à cette époque que se développe une production de répliques en miniature d'objets utilitaires, petits *watalakan* et *samaku* en réduction, modèles de pirogue ou de banc, bottines à boutons et chaussures à haut talon (Figure 6), dans l'esprit de ces objets décoratifs miniatures en « biscuit » que l'Europe apprécie en cette fin du XIX^e siècle... La démarche n'est pas nouvelle, et de tels bibelots (alors faits de bois et de vannerie – travail des hommes, donc) étaient déjà proposés à la vente au siècle précédent, pour être intégrés aux cabinets de curiosités, comme cette « maison indienne avec tous ses attributs faite par un Indien galibi » signalée par Hamy dans les collections du musée d'Ethnographie antérieures à la Révolution, ou cette collection « de tous les meubles, armes et instruments à l'usage des Caraïbes, exécutés en petit et par eux-mêmes » entrée au vieux musée Académique de Genève au tout début du XIX^e siècle (Michaelis 1985). Les figurations anthropomorphes que l'on voit se multiplier également vers la fin du siècle semblent, elles aussi, procéder d'une réponse à une demande ou, du moins, à un goût des acheteurs – tête sans corps (*upuponpo*, littéralement « une tête usagée »), écho troublant peut-être des exécutions capitales au bagne de Saint-Laurent-du-Maroni qui ont profondément marqué l'imaginaire des Kali'na voisins, ou personnages parés de peintures faciales et corporelles (Figure 7). Ces figurations ne sont pas investies d'une charge symbolique forte, ni associées à un quelconque rituel, elles n'apparaissent guère dans les collections plus anciennes et elles ne sont jamais relevées par les témoins des XVII^e et XVIII^e siècles lorsqu'ils décrivent la production des potières.

Les potières fabriquent aussi à la même époque de petites figurines zoomorphes, composant un bestiaire d'inspiration naturaliste qui forme alors, comme aujourd'hui, une part importante de la production. Dans ce bestiaire, la figure de l'oiseau est centrale, présente sous des apparences diverses, évocation fruste ou figuration élégante qui amplifie dans la forme le mouvement des courbes engagé dans le dessin du décor peint (Figure 8). Ces pièces dont certaines comptent parmi les plus belles de l'art kali'na en cette fin du XIX^e siècle, ne sont pas non plus associées à un espace du religieux ou du rituel ; et de ces oiseaux, dans lesquels les Kali'na voient aujourd'hui la figure d'un canard ou d'une sarcelle (*kawi :li*), un voyageur du début du siècle dira : « these duck vessels are frequently



FIG. 4

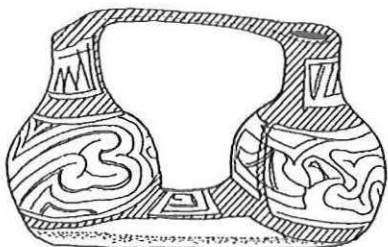


FIG. 5



FIG. 7



FIG. 6



FIG. 8

FIG. 4. — Bouteille *watalakan*, Surinam, fin XIX^e siècle. Leiden, Rijksmuseum voor Volkenkunde. Extrait de Kloos (1975)

FIG. 5. — Bouteilles jumelées *watalakan asemunusi*, bas Maroni, vers 1905. Collection Fournereau, musée de la Céramique, Sèvres (dessin Rostain)

FIG. 6. — Modèle de chaussure européenne, bas Maroni, vers 1900. Musée de l'Homme, Paris, collection M. Guffroy (cliché Collomb)

FIG. 7. — Figurines ornées de peintures faciales et corporelles, Surinam, fin XIX^e siècle. Leiden, Rijksmuseum voor Volkenkunde. Extrait de Kloos (1975)

FIG. 8. — Oiseau, bas Maroni, vers 1900. Musée de l'Homme, Paris, collection M. Guffroy (cliché Collomb)

made because some of the first buyers expressed a preference for them » (Merwin 1917).

La collection que Maurice Guffroy, administrateur des Mines d'or de la Guyane néerlandaise, acquiert en 1900 sur le bas Maroni pour le musée d'Ethnographie du Trocadéro donne une image saisissante du travail réalisé alors par les potières des villages de l'Ouest de la Guyane et de la diversité de voies stylistiques suivies. Parmi les objets rassemblés, dont plusieurs semblent inspirés de modèles issus de la céramique européenne savante, il en est un qui réunit en lui les traits qui pourraient caractériser une bonne partie de la production des potières kali'na en cette fin du XIX^e siècle : il s'agit d'une *théière*, un objet dont la forme et la fonction sont incongrues si on les réfère à la culture kali'na, mais aussi un objet de fort belle facture, attestant d'un réel savoir-faire technique et porteur d'un beau décor dans le registre le plus classique... (Figure 9).

LE DÉCOR PEINT

Les formes de la céramique kali'na, communes à un grand nombre de peuples amazoniens ou produites en réponse à une demande européenne, paraissent – en l'état de nos connaissances – peu discriminantes pour définir ce qui serait un « style kali'na ». Les décors par incision, par modelage de la pièce ou par ajout d'une partie sont intéressants par les proximités qu'ils peuvent suggérer avec certains décors de pièces archéologiques, mais leur emploi reste rare sur les collections examinées, généralement limité à des interventions sur la lèvre des récipients, encoches ou becs, adjonctions de petits décors modelés, souvent des pointes associées deux par deux, placées sur le corps des bols, jattes ou jarres. Le décor peint, en revanche, semble le lieu d'une véritable spécificité, qui se maintiendra jusqu'à nos jours, en dépit des transformations de la production des potières. Le dessin kali'na le plus caractéristique met en œuvre un tracé fin curviligne et des motifs complexes, que les pièces les plus anciennes des collections examinées permettent de saisir à partir de la première moitié du XIX^e siècle. Nullement figés en des règles formelles stériles, mais fortement structurés dans leurs principes, le vocabulaire décoratif et l'organisation des motifs se maintiendront pendant près de deux siècles avec une grande stabilité et souvent une grande qualité.

Les pots destinés à une utilisation domestique ordinaire, en particulier ceux utilisés pour la cuisson des aliments, ne sont pas décorés. À l'inverse, les potières ornent généralement les céramiques employées lors des grandes cérémonies de deuil, ainsi que les pièces que l'on fabrique pour être proposées à la vente à l'extérieur. Il y a plusieurs manières de décorer, qui se distinguent par les motifs utilisés, par la technique employée et par l'espace sur lequel ils vont s'inscrire. On s'attachera ici aux trois types qui nous semblent être les plus représentés dans le

corpus examiné, renvoyant pour une description plus complète au travail du père Ahlbrinck (1931) et de Cornette (1992).

Un premier type de dessin est celui que l'on peint sur la partie externe des *sapela* et des *palapi*, ainsi que sur l'encolure des jarres à *kasili*, les *samaku*. Il est généralement composé de traits larges formant des courbes ou des crosses volontiers associées à des points (Figure 10). Le dessin de ces courbes est parfois d'une inspiration proche des tracés ornant l'intérieur des *sapela*, mais elles sont très simplifiées. D'autres motifs, exécutés selon la même technique, sont moins fréquemment réalisés, ou sont placés comme une frise accompagnant le décor principal, par exemple des losanges ou des triangles jointifs ponctués d'un point en leur milieu (Figure 11). Mais, au-delà de la diversité des dessins, la particularité de ce décor est d'abord de n'apparaître qu'à l'extérieur des objets associés à la préparation ou à la consommation du *kasili* ; il est tracé avec un pinceau large fait par exemple d'une bourre de coton fixée sur un bâton, avec du *kumeti*, un colorant brun extrait de l'écorce d'un arbuste du genre *Myrcia* (Grenand et Prévost 1994), sur un fond de *tawa* (kaolin blanc) ou de *kawèyu*, une terre de couleur orangée mêlée à du jus de manioc utilisé comme liant.

Un autre dessin réalisé au *kumeti* fait alterner en des motifs géométriques simples un trait épais et un trait fin ponctué de points (Figure 12). Ce dessin n'apparaît pas sur les *sapela* ou les *samaku*, mais il est parfois appliqué sur des pièces fabriquées pour la vente. À la différence du décor curviligne, ces motifs se déploient librement sur la surface de la poterie et ne s'inscrivent pas dans des panneaux. Enfin, la potière fait également un usage, limité, d'un motif simple, des traits entrecroisés formant losanges – invention picturale ou réminiscence peinte des décors incisés de la céramique archéologique (Figure 13).

Le dessin des motifs qui ornent ordinairement l'intérieur des bols à *kasili* et des jattes *palapi*, tout en courbes élégantes, forme un troisième type de décor, le plus représenté et le plus intéressant pour notre propos, celui sans doute qui permettrait le mieux de caractériser un « style kali'na » – tel qu'il s'est exprimé en un lieu et à un moment donné. Appliqué aujourd'hui aux céramiques et aux objets intervenant dans la cérémonie d'*epekotono*, mais aussi sur les corps des participants, il vient marquer l'espace symbolique du rituel (Figure 14). Moment majeur encore dans la vie sociale des villages kali'na, *epekotono* permet de clore une période de deuil familial ; il rassemble pendant plusieurs jours la parenté de la famille organisatrice, mais aussi une bonne partie des habitants des villages voisins, et des parents et amis venus parfois de loin. Dans l'ordonnancement de la cérémonie, la préparation et la consommation du *kasili* représentent des temps importants, au cours desquels on utilise une céramique finement travaillée et décorée, fabriquée à cette fin depuis des mois : les *samaku*, employés pour la cuisson et pour le stockage du *kasili*, les *sapela*, bols destinés à la consommation de cette boisson à une étape décisive de la célébration ; enfin les *palapi*, ces jattes qui contiennent les colliers et les autres parures que vont revêtir les endeuillés au



Fig. 9



Fig. 10

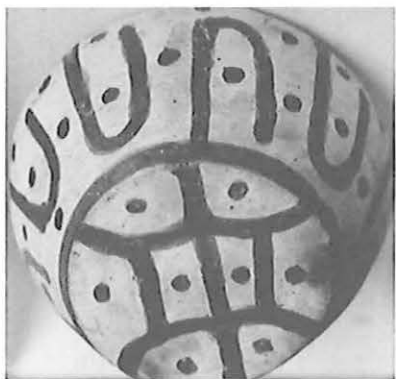


Fig. 11 a



Fig. 11 b

Fig. 9. — Théière, bas Maroni, vers 1900. Musée de l'Homme, Paris, collection M. Guffroy (cliché Collomb)

Fig. 10. — Jarre à kasili (*samaku*), village Galibi, bas Maroni, vers 1970. Extrait de Kloos (1975)

Fig. 11 (a et b). — *Sapela*, vers 1980, village Galibi, bas Maroni. Collection particulière (cliché Collomb)

matin de la cérémonie. Parmi ces objets, les *sapela* et les *palapi* sont sans doute parmi les plus belles pièces de la production céramique kali'na, qui portent les décors les plus fins et qui seront offertes en cadeau aux participants à la cérémonie que l'on veut honorer ou remercier (Figure 15).

Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, ce décor sera de plus en plus fréquemment employé pour orner également l'extérieur des pièces fabriquées pour la vente. Son inscription sur la surface de la poterie obéit alors à un certain



FIG. 12



FIG. 13



FIG. 14



FIG. 15

FIG. 12. — Décor intérieur d'un plat, bas Maroni, vers 1905. Collection Fournereau, musée de la Céramique, Sèvres (dessin tiré de Wack 1988)

FIG. 13. — Bougeoir, bas Maroni, vers 1900. Musée de l'Homme, Paris, collection M. Guffroy (cliché Collomb)

FIG. 14. — Application des peintures corporelles pendant la préparation des cérémonies d'*epekotono*, 1997, Mana, Guyane française (cliché Collomb)

FIG. 15. — *Sapela*, village *Kiwasi*, Mana, Guyane (dessin extrait de Delawarde 1966)

nombre de règles implicites de composition associant un engobe et des motifs réalisés au pinceau fin. Après que la poterie a subi un premier polissage, elle est totalement, ou le plus souvent partiellement, recouverte d'un engobe ; on emploie généralement à ce stade le *kuli*, une argile rouge que l'on trouve dans le sol en veines exploitables, ou que l'on extrait de l'argile grise à poterie dans laquelle elle apparaît parfois sous la forme de traces. Le *kuli* est utilisé dilué dans de l'eau et passé en deux couches avec un temps de séchage entre les deux. Lorsque la pièce est sèche, la potière procède à un nouveau polissage minutieux qui lui confèrera un aspect de surface lustrée. Après la cuisson, elle passe du *kumeti*, sur les parties enduites de *kuli* pour en assombrir la couleur et leur donner un léger brillant car le *kumeti* est aussi un vernis. Les parties des poteries qui ne portent pas l'engobe de *kuli* peuvent alors être décorées. La potière utilise pour cela un pinceau fait d'une longue plume de l'oiseau *agami* (*Psophia crepitans*), ligaturée à une petite baguette. Elle l'emploie en le posant par applications successives sur la surface à décorer, technique qui permet un tracé régulier du trait et l'exécution de courbes (Figure 16). Les motifs sont généralement dessinés avec le colorant extrait de la liane *kalawilu* (*Arrabidaea chica*), d'une couleur rouge sombre, ou parfois peut-être de *tapulupo* (*Genipa americana* L. ; voir Grenand et Prévost 1994). Lorsque ces décors sont appliqués à l'intérieur d'un récipient destiné à recevoir un liquide, par exemple de la bière de manioc, ils sont protégés par l'application d'un vernis végétal formé de la résine de l'arbre *simili* (*Hymenaea courbaril*) : le pain de résine frotté sur la surface chaude d'un *sapela* que l'on a exposé au feu, fond et dépose une pellicule de vernis qui durcit en refroidissant, d'une épaisseur plus ou moins régulière selon l'habileté de la potière.

Assez rarement, et plutôt sur des pièces anciennes, l'engobe recouvre l'ensemble de la surface, mais le caractère exceptionnel de ce type de décor élémentaire laisse penser qu'il ne répond pas aux canons esthétiques partagés par les potières kali'na. Habituellement le *kuli*, appliqué en un trait large ou en aplat, puis recouvert de *kumeti*, vient souligner l'architecture de la forme : lèvre et base, zones de rupture entre les différentes parties de l'objet, changements dans le profil, liaison d'une anse, départ du goulot, etc. ; le trait de *kuli* devient alors lui-même un élément de décor simple. Une partie de la surface de la poterie est ainsi laissée en réserve (généralement sur le corps de l'objet), formant des panneaux qui peuvent rester sans décor intérieur ou recevoir les motifs curvilignes classiques ; ceux-ci sont appliqués à l'intérieur des panneaux à partir d'un premier trait fin noir qui borde le *kuli*, délimitant véritablement l'espace à orner et servant de point d'appui et de départ au dessin (Figure 17).

Ce dessin classique kali'na se donne difficilement à comprendre à travers une analyse qui chercherait à en décomposer les éléments en unités élémentaires. On peut, en revanche, en saisir plus aisément les logiques en s'efforçant de lire sa construction à partir d'un motif simple qui en constitue la matrice à partir de laquelle, selon l'expression d'une potière, « on remplit » la surface à décorer. Le

dessin se construit donc à partir d'un trait premier qui pose le motif, amplifié par une suite de parallèles qui se déploient à l'intérieur du panneau (Figure 18). Le lexique décoratif qu'utilisent les potières est étendu : une partie peut être propre à un atelier, transmise de mère en fille, mais le plus grand nombre est partagé par la plupart des femmes connaissant le travail de la poterie et l'art du trait ; parfois aussi, le motif peut naître de l'invention individuelle, de l'observation de la nature ou d'une révélation faite à la potière lors d'un rêve, qui en est alors pour un temps la seule dépositaire. La plupart des dessins sont reconnus aujourd'hui à travers un système de dénominations qui renvoie à un lexique naturaliste (Ahlbrinck 1931). Mais l'importance que revêt encore cet art du dessin dans le rituel d'*epekotono*, ou encore l'affleurement – rare de nos jours – de récits mythiques associant tel ou tel motif à des connaissances cosmogoniques ou astronomiques, laisse deviner que derrière cet art s'organisait vraisemblablement un riche univers de correspondances symboliques, aujourd'hui oublié de la majorité des potières (Magaña 1988 ; Vredenberg 2002).

UN « STYLE KALI'NA » ?

De l'étude du corpus se dégagent donc deux caractères qui semblent permettre d'avancer un peu dans la définition d'un « style céramique kali'na », en le considérant dans son évolution historique – pour autant que cette histoire nous soit accessible, c'est-à-dire sur un peu plus d'un siècle et demi – et dans son extension culturelle et spatiale.

Du sapela à l'« art d'aéroport »

Le premier serait le développement remarquable de la production des potières à partir du milieu du XIX^e siècle, en réponse à l'ouverture d'un marché au cœur du « pays kali'na » oriental, et la diversification des formes qu'il a entraînée – processus proche de celui qu'a étudié Myers (2002) chez les Shipibo dans un contexte historique comparable. Mais ce phénomène représente une nouveauté toute relative dans la pratique des potières. Il s'inscrit dans des stratégies déjà anciennes, intégrées de longue date aux rapports de traite entre Amérindiens et Européens. Ce qui semble donc remarquable en cette fin du XIX^e siècle, c'est moins l'existence de cette production que son accroissement – difficilement quantifiable toutefois – et surtout le changement du registre des formes que produisent les potières : celles-ci ont pris acte de la nature de la demande qui leur est adressée, et elles sont aussi devenues plus sensibles à ces modèles savants issus de l'Europe que le petit monde colonial met sous ses yeux.

Si l'art des potières kali'na a connu des transformations notables au cours des dernières décennies du XIX^e siècle, il ne changera que peu dans la première moitié

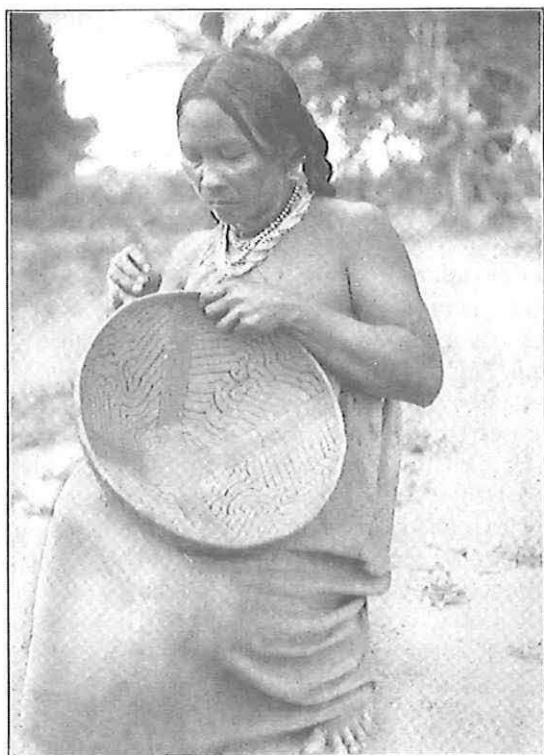


FIG. 16

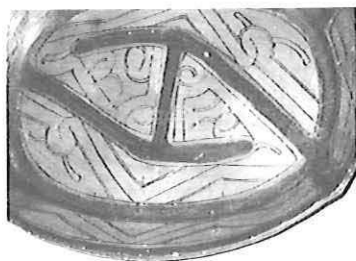


FIG. 17

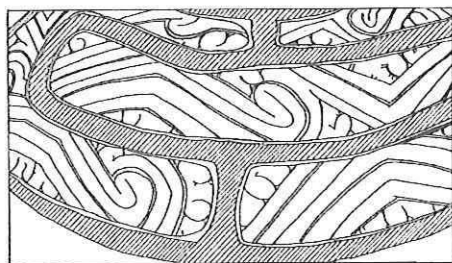


FIG. 18

FIG. 16. — Décoration d'un *sapela*, Lelydorp, Surinam, vers 1920. Extrait de W. E. Ahlbrinck (1931)

FIG. 17. — Plateau, bas Maroni, vers 1900. Musée de l'Homme, Paris, collection M. Guffroy (cliché Collomb)

FIG. 18. — Panse supérieure de jarre peinte de lignes noires et de bandes rouges (en hachuré), après 1918. Musée Franconie, Cayenne (dessin Rostain)

du ^{xx} siècle. Depuis les années 1950, en revanche, une nouvelle évolution s'est dessinée, comme une conséquence des changements économiques, sociaux, culturels qu'ont entraînés la départementalisation de la Guyane et l'attribution de la citoyenneté française aux Amérindiens dans une perspective d'assimilation. Pour les populations kali'na, établies sur le littoral urbanisé, l'entrée dans la France s'est marquée par l'accès progressif au salariat et aux revenus sociaux, par le rassemblement des familles installées jusque-là sur les rives des fleuves en de gros villages à proximité des bourgs créoles, mais aussi par la scolarisation généralisée des enfants dans le cadre d'internats gérés par le clergé catholique (Collomb 1997). Dans ces écoles, les sœurs enseignaient aux jeunes filles kali'na les rudiments des arts ménagers à l'européenne et pensaient leur donner une certaine autonomie économique en développant ou tentant de faire évoluer les pratiques « artisanales » traditionnelles. C'est dans ce contexte que se sont progressivement imposés les motifs floraux, totalement étrangers au vocabulaire décoratif classique, mais qui allaient devenir un élément central du décor céramique kali'na actuel (Figure 19), comme se sont imposées aussi les techniques de perlage à motif ou la confection de fleurs artificielles faites de plumes d'oiseaux... Plus récemment, les transformations économiques de la Guyane allaient produire l'arrivée d'une population européenne plus nombreuse, provoquer des flux touristiques et une demande d'« artisanat », conduisant parfois à la production de ce que l'on a pu qualifier ailleurs « d'art d'aéroport » ou suscitant au contraire chez les plus jeunes potières l'invention de nouvelles manières de penser et de produire aujourd'hui la « céramique kali'na » (Figures 20 et 21). Mais, dans le même temps, des *sapela* finement ornés continuent d'être fabriqués, parfois par les mêmes potières, à la demande des familles préparant *epekotono*, avec le soin qu'exige la place de l'objet dans le déroulement rituel.

Un espace de contacts et d'échanges

Un autre caractère pertinent pour définir un « style céramique kali'na » est sans doute l'existence d'un type de décor très spécifique, celui-là même qu'un observateur du début du ^{xix} siècle admirait sur le corps des femmes orné pour paraître au bourg : « Lorsqu'elles viennent au bourg [de Sinnamary], la cruche aux couleurs et la brosse de coton sont tirées de la pirogue tout en débarquant. Elles prennent tour à tour le pinceau, et se rendent le service réciproque de se colorer de rocou [...]. Sur ce fond rouge, on dessine avec une couleur brune des figures au trait. On voit dans leur irrégularité une sorte de symétrie, et cet assemblage de spirales, de losanges, de serpents, d'oiseaux, de feuilles, rappelle malgré sa grossièreté, les dessins arabesques »¹³. Ce dessin curviligne kali'na se différencie nettement des pratiques décoratives de la plupart des populations amérindiennes contemporaines dans la région des Guyanes, qui privilégient, dans l'ornementation de la céramique comme dans la peinture corporelle, le tracé droit



FIG. 19



FIG. 20



FIG. 21

FIG. 19. — Production contemporaine destinée à la vente, village Bellevue, Guyane française (cliché Collomb)

FIG. 20. — Vase, atelier Mme Maipo, Awala-Yalimapo, Guyane française (cliché Collomb)

FIG. 21. — Jarre à eau (*tukuali*), atelier Agnès Lieutenant, Mana, Guyane française (cliché Collomb)

et l'angle plutôt que la courbe et qui mobilisent un vocabulaire décoratif plus rigide, proche de celui de la vannerie (Roth 1924 ; Vidal 1992).

L'examen des céramiques conservées dans les musées permet d'établir que ce décor n'est pas connu dans toute la région que l'on peut définir comme la zone d'extension historique de la culture kali'na. Le foyer de ce décor semble être en

effet la région qui s'étend de part et d'autre du fleuve Maroni, entre les rivières Sinnamary et Suriname (voir Carte), d'où proviennent l'ensemble des pièces comportant ces dessins pour lesquelles nous disposons d'une information d'origine fiable. Au-delà, vers l'ouest ¹⁴, les choix esthétiques des Kali'na du centre du Surinam et surtout du Guyana relèvent d'une autre tradition, et l'emploi de ce décor disparaît pour laisser place à des motifs plus simples, qui traitent les courbes d'une manière assez différente, comme sur les poteries conservées au musée d'Halifax (UK) que Roth a collectées chez les Caribes des villages de la rivière Pomeroon en Guyane britannique (Figure 22). Le dessin curviligne peut être aussi complètement délaissé au profit de dessins dans lesquels on retrouve l'un des motifs qu'utilisent les potières du Maroni et qui associe lignes et points alternés : ce sont ces motifs que l'on voit sur les objets provenant des Amérindiens « Charibee » de Guyane britannique ; objets que le capitaine Marsh donne en 1873 au musée de Bristol (Figures 23 et 24) et peut-être que Hamy remarque en visitant le pavillon de la Guyane britannique à l'Exposition de 1887 à Londres : « sauf le décor des vases en terre cuite, composé de points et de lignes, écrit-il, tout cela rappelle à s'y méprendre le mobilier des Kalinas de Suriname ou des Galibis de notre Guyane française » (Hamy 1887, p. 50). Sur aucun des objets connus provenant de ces marches occidentales du « pays kali'na » n'apparaissent les élégantes courbes que réalisent les potières du Maroni.

Mais la spécificité d'une culture kali'na orientale par rapport à une culture plus occidentale n'a rien pour surprendre si on la relie à ce que nous connaissons de l'histoire des Kali'na pendant les cinq derniers siècles, qui a progressivement formé cette bi-polarité. Alors que les populations amérindiennes de l'intérieur des Guyanes avaient réagi à l'intrusion européenne en se réfugiant dans l'isolement et dans une attitude indifférente ou hostile (Grenand 1982), les peuples littoraux avaient cherché à occuper une place dans les échanges de traite et avaient pris part aux luttes entre les puissances coloniales. Le peuplement s'est rapidement modifié dans le contexte de cette première phase de la colonisation, selon les logiques politiques et sociales indigènes : déplacements des familles et des villages, souvent sur de longues distances ; absorption des groupes numériquement faibles par les groupes dominants ; alliances et renversements d'alliances qui bouleversent et transgressent largement les frontières linguistiques (Grenand et Grenand 1987 ; Whitehead 1992). Cette recomposition des espaces sociaux et politiques indigènes a entraîné la formation de groupes dont l'histoire et l'inscription territoriale deviendront, dans une large mesure, indissociables des formes de l'expansion européenne dans cette région.

Lorsque se sont établis les premiers contacts pour la traite sur la « Côte sauvage », au cours du xvi^e siècle, les Kali'na (les « Galibis ») formaient une population nombreuse, installée en plusieurs groupes dans un vaste espace qu'ils partageaient avec d'autres peuples, depuis la région où sera fondée Cayenne jusqu'au cours moyen de l'Orénoque. Cette présence n'était certes pas exclusive,

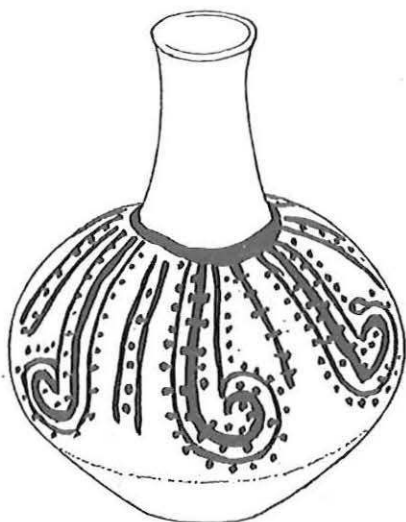


FIG. 22



FIG. 23

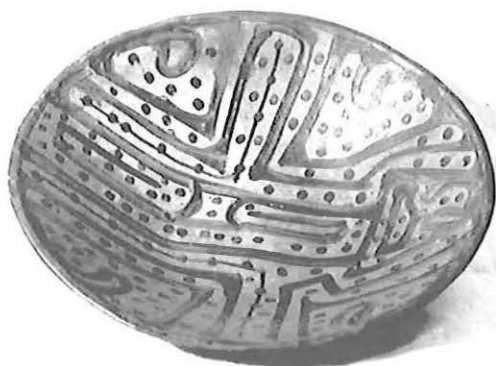


FIG. 24

FIG. 22. — « Carib gobelet, Pomeroon river, decorated with pot-hook (scorpion) pattern », extrait de Roth (1915, p. 289)

FIG. 23. — Bouteille *watalakan*, « Charibee Indians », Guyane britannique, vers 1825. Bristol City Museum, UK (cliché Sue Giles)

FIG. 24. — Assiette, « Charibee Indians », Guyane britannique, vers 1825. Bristol City Museum, UK (cliché Sue Giles)

mais les Kali'na occupaient une place importante dans les réseaux politiques et économiques indigènes qui irriguaient les Guyanes, du bas Amazone au moyen Orénoque (Dreyfus 1992). Dès le ^{xvii}^e siècle, les Kali'na entretenaient avec les Européens des rapports réguliers – en dépit de la chute démographique considérable qui les touche comme l'ensemble des populations amérindiennes – et représentaient alors entre Cayenne et Paramaribo la population la plus importante, dont la langue a donné naissance à un *pidgin* de traite employé sur la plus grande partie de la côte.

C'est sans doute à partir de cette époque, dans une relative proximité avec le monde colonial, que l'on peut avec quelque sens identifier des frontières culturelles et un sentiment « ethnique » propres aux Kali'na orientaux, renforcés du regard que portent désormais sur les « Galibis » les colons et les administrateurs de la colonie française. Cette « ethnicité » inscrite dans un espace colonial se lit alors dans le système de dénomination par lequel les Kali'na de Guyane se désignent eux-mêmes et désignent les « autres » proches : le terme *Kali'na tilewuyu* qui s'applique aux Kali'na de Guyane française et de la bordure orientale du Surinam s'oppose explicitement au terme *Kali'na milato* qui désigne les Kali'na métissés avec des Noirs Marrons établis dans les régions du Centre et de l'Ouest du Surinam (Collomb 2001). Cette partition, maintenue jusqu'à nos jours, rend compte de l'histoire propre des groupes présents sur le territoire des colonies hollandaise et française à partir de la fin du ^{xvii}^e siècle : isolement relatif des Kali'na de l'est, auxquels les rivalités coloniales rendaient plus difficiles le maintien des liens avec les groupes de l'Ouest du Surinam et du Guyana, et qui avaient subi l'attraction des centres missionnaires jésuites de Guyane au cours du ^{xviii}^e siècle ; effets du système esclavagiste qui va susciter au Surinam la formation en forêt des populations de Noirs Marrons, dont la présence va induire des formes de métissage avec les populations kali'na des régions du Centre et de l'Ouest du pays. La double polarité de la culture kali'na se manifeste encore aujourd'hui par l'existence de deux formes dialectales de la langue (Hoff 1968) et par la spécificité d'un certain nombre de traits culturels ; elle s'inscrit également dans le vocabulaire décoratif de la céramique et des peintures corporelles.

Les données ethnographiques et historiques disponibles semblent encore insuffisantes pour éclairer les processus qui ont amené à l'appropriation de ce décor par les Kali'na orientaux – élaboration propre ou emprunt, débat classique autour des hypothèses diffusionnistes. Mais un fait s'impose à l'observation, la proximité de ce graphisme (Figure 25) avec ce que nous connaissons des grands styles peints ou incisés (Figure 26) qui se rattachent à la tradition polychrome du bas Amazone. Ce constat donne du poids à l'hypothèse formulée initialement par Wack (1988) d'une influence de cette tradition polychrome sur le décor céramique kali'na, notamment à travers la rencontre – dans les missions jésuites de Kourou, mais aussi antérieurement – avec les groupes amérindiens fuyant la pression portugaise vers l'Amapá.

Parmi ces groupes, on distingue les Aruã, un des peuples arawak de la rive gauche de l'Amazone et de l'Amapá (Grenand et Grenand 1987), dont Meggers et Evans (1957) font les derniers dépositaires historiques de la tradition céramique Aristé (Figure 27). Leur présence en nombre à Cayenne est mentionnée vers 1686 par le père Jean de La Mousse : « Quatre cents de ces Indiens, de la nation des Arouas, ont quitté les terres qu'ils occupaient près de Portugais pour venir s'établir à Cayenne près de notre habitation de Loyola, plusieurs sont chrétiens [...] Il y a toute apparence que quantité d'autres Indiens de cette nation, ou d'autres voisins des Portugais, quitteront aussi leur pays pour venir demeurer près de nous, quand particulièrement ils auront appris le bon traitement qu'on leur fait »¹⁵. Présents dans la colonie, ils commercent traditionnellement avec les Kali'na : « ils ont dans leur pays ces coquillages enfilés et arrondis, appelés okayes, et les tahouraia, pierres vertes qui sont les plus riches parures des Galibis. C'est pourquoi ils vont chez eux les troquer pour des haches, des couteaux, qui leur sont donnés par les Français pour les services qu'ils tirent d'eux »¹⁶. Les Aruã formeront, au début du siècle suivant, après les Kali'na, une des plus importantes composantes de la mission de Kourou créée par le Père Lombard. Plus généralement, ainsi que l'ont suggéré Grenand et Grenand (1987), les contacts guerriers, suivis de phases de trêves favorisant les échanges culturels, que les Kali'na entretenaient avec les différents groupes installés dans l'Amapá, ont vraisemblablement multiplié les possibilités d'emprunt ou d'échange stylistiques, notamment à travers les captures de femmes, porteuses de leur propre tradition céramique et picturale.

La diversité du décor des poteries kali'na composant le corpus étudié trouverait ainsi un commencement d'explication. À une tradition orientale du dessin curviligne au trait fin, inscrit dans un panneau et construit sur le principe de l'amplification d'un motif initial, s'opposerait et se mêlerait un autre choix esthétique, fondé sur l'emploi du trait large et du point, dont on peut suivre l'extension chez les Kali'na occidentaux en direction de la Guyane britannique, alors que le décor curviligne semble en revanche s'évanouir. La rencontre de ces deux « styles » serait alors à interpréter comme un avatar moderne des influences croisées que relèvent les archéologues dans cette portion du littoral guyanais, zone de convergence et de fusion entre les cultures de l'Ouest et du Sud des Guyanes (Araquinoïde, Koriabo) et les cultures plus orientales (Aruã, Aristé tardif), porteuses de la tradition polychrome du bas Amazone dont Rostain (1994b) a reconnu l'influence sur le style céramique Thémire (Figure 28).

Si l'on peut, à propos de la céramique kali'na, parler de « style ethnique », c'est donc moins comme l'expression d'une « ethnicité » qui serait close sur le groupe et repérable dans ses limites, que comme l'expression des interactions et des influences que ce groupe a connues avant et après l'arrivée des Européens. L'art de la céramique kali'na des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles est certes héritier de la longue tradition de la poterie du Nord-Est amazonien, mais il est aussi issu d'une histoire

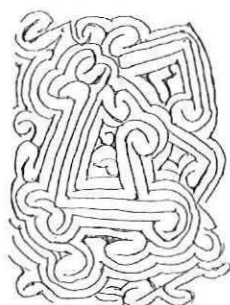


FIG. 25

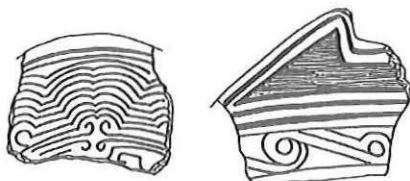


FIG. 26



FIG. 27



FIG. 28

FIG. 25. — Motif *kariaku wokumamapo* (« cerf agenouillé »). Extrait de W. E. Ahlbrinck (1931)

FIG. 26. — Bords de céramiques incisés, grotte Moustique, bas Oyapock, Guyane française, culture Aristé moyen (Rostain 1994b, fig. 89)

FIG. 27. — Plat creux funéraire à décor polychrome rouge, noir et blanc, puits funéraire de Monte Curù, Amapá, Brésil, culture Aristé récent (dessin Rostain)

FIG. 28. — Urne funéraire anthropomorphe à décor polychrome rouge, noir et blanc, grotte de Trou Biche, bas Oyapock, Guyane française, culture Aristé récent (1000-1750 apr. J.-C.), (Rostain 1994b, fig. 95)

qui a mis en relation les villages amérindiens et les populations que l'aventure coloniale a amenées en Guyane, et qui l'a conduit vers une évolution assez différente de celle des autres peuples amérindiens – notamment ceux qui, établis dans les forêts du Sud, n'ont guère subi directement le poids de la présence coloniale au cours de la même période. Loin de provoquer une perte de savoir-faire, cette histoire liée au fait colonial a au contraire formé un formidable espace d'invention, d'adaptation, d'emprunt qui a permis à cette production de se développer comme ce que l'on peut aujourd'hui considérer comme un « art ethnique », propre à ce rameau du peuple kali'na placé par l'histoire à la frontière des colonies française et hollandaise. *

* Manuscrit reçu en mai 2003, accepté pour publication en juin 2003.

NOTES

1. L'existence d'aménagements, tels que les systèmes de champs surélevés par exemple, suggère en effet un peuplement important et une organisation sociale centralisée et hiérarchisée, qui contrastent avec la faiblesse démographique et le morcellement ethnique et politique que révèle la lecture des premiers voyageurs (Rostain 1994b).

2. Le travail mené dans les collections des musées français et hollandais a été conduit, pour une part, en collaboration avec M. C. de Tricornot, chargée des collections américaines au musée national de Céramique de Sèvres.

3. Voir Vassalo 1993 ; Ignace 1997 ; Collomb et Taladoire 2001.

4. Devenu ensuite le musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie (MAAO).

5. Cet emploi d'un dégraissant végétal ne semble pas en lui-même un caractère fortement discriminant, son emploi est très répandu dans toute l'Amazonie (connu génériquement sous le nom de « cariapé ») ; d'autre part la description de Jean de La Mousse semble suggérer que l'on pouvait utiliser également comme dégraissant la chamotte.

6. *Relation du second voyage du Père Jean de La Mousse chez les Indiens de la rivière Sinnamari, l'an 1684*, manuscrit conservé à la Bibliothèque municipale de la Part-Dieu à Lyon (manuscrit n° 813). Le texte complet des Relations des missions du père de La Mousse en Guyane est en cours d'édition aux Éditions Chandeigne (collection Magellane).

7. C'est l'étude entreprise par Claude Coutet dans la thèse qu'elle a engagée dans le cadre de sa participation à l'ACR.

8. « Tous ceux de leurs vases qu'ils ne destinent pas à aller au feu, ne sont autre chose que des calebasses creusées de différentes grandeurs, et quelquefois travaillées avec assez de recherches » (Vicomte de Galard-Terraube, *Tableau de Cayenne ou de la Guyane française, contenant des renseignements exacts sur son climat, ses productions, les naturels du pays, ... et des observations nautiques*, Tilliard, Paris, an VII [1799], p. 81).

9. Voir une illustration de cette diversité dans la difficulté que rencontre Alain Cornette (1992) pour établir une typologie des formes de la céramique kali'na.

10. La désignation « Galibi » est à peu près exclusive dans les écrits coloniaux et a été utilisée jusqu'à une date récente comme auto-désignation dans leurs rapports à l'extérieur par ceux qui se nomment eux-mêmes *Kali'na*. Le terme « Galibi », qui apparaît assez tôt dans les textes français, est vraisemblablement une corruption du « Charibes » ou « Charibee » des locuteurs anglais du xvi^e siècle. Voir à ce sujet Whitehead (1997).

11. Voir Collomb, 2001, « Sur la Guyane de Louis Boussenard : ethnographie et littérature populaire », *Le Rocambole. Revue des littératures populaires*, 16, pp. 121-131.
12. Si la bouteille à goulot étroit est classique dans la céramique précolombienne andine, l'examen de la littérature archéologique sur les Guyanes montre qu'elle est beaucoup plus rare dans cette région (Meggers and Evans 1957 ; Evans and Meggers 1960 ; Rostain 1994b ; Vacher *et al.* 1998).
13. Barbé-Marbois, François, marquis de, *Journal d'un déporté non jugé, ou, Déportation en violation des lois, décrétée le 18 fructidor an v (4 septembre 1797)*, t. 1, pp. 186-187.
14. Vers l'est, où l'on se trouve hors d'une zone « caribe » qui n'a guère dépassé à l'époque historique les abords de l'Approuague, ce type de décor n'apparaît pas, à la période moderne, dans la céramique palikur (Nimuendaju 1925).
15. *Extraits de quelques lettres du R. P. Jean de La Mousse, missionnaire de l'Amérique méridionale, écrites de Cayenne en l'an 1687*, manuscrit de la Bibliothèque municipale de la Part-Dieu à Lyon (manuscrit n° 813).
16. *Continuation du journal du père Jean de La Mousse, de la Magdeleine de Tullery à la côte de la Terre Ferme de l'Amérique, à quinze lieues de Cayenne, depuis le premier janvier 1691 jusqu'au 10 juin suivant*, manuscrit de la Bibliothèque municipale de la Part-Dieu à Lyon (manuscrit n° 813).

BIBLIOGRAPHIE

- AHLBRINCK W. G.
 1931 *Encyclopaedie der Karaiben*, Verhandelingen der Koninklijke Akademie Van Wetenschappen te Amsterdam, Afdeeling Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel XXVII (1), Amsterdam.
- ALLAIRE Louis
 1984 « A Reconstruction of Early Historical Island Carib Pottery », *Southeastern Archaeology*, 3 (2), pp. 121-133.
- BALFET Hélène, Marie-France FAUVET-BERTHELOT et Susana MONZON
 2000 *Lexique et typologie des poteries. Pour la normalisation de la description des poteries*, CNRS Éditions, Paris.
- CAPITAN Louis
 1882 « Sur les procédés qu'emploient les Galibis pour la fabrication de la poterie », *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris*, 3^e sér., 5, pp. 649-651.
- COLLOMB Gérard
 1997 « La "question amérindienne" en Guyane. Formation d'un espace politique » in Marc Abélès et Henri Philippe Jeudy, eds, *Anthropologie du politique*, Armand Colin, Paris, pp. 41-58.
 2000 « Identité et territoire chez les Kali'na : à partir d'un récit du retour des morts », *Journal de la Société des Américanistes*, 86, pp. 149-168.
- COLLOMB Gérard et Eric TALADOIRE
 2001 « Note sur quelques collections amérindiennes de Guyane dans les musées français », *Revue du Louvre et des musées de France*, 5, pp. 72-78.

COLLOMB Gérard et Félix TIOUKA

- 2001 *Na'na kali'na. Une histoire des Amérindiens Kali'na en Guyane*, Ibis Rouge Éditions, Cayenne, Pointe-à-Pitre.

CORNETTE Alain

- 1992 « Étude morpho-stylistique et technique de la céramique galibi en Guyane Française », *Caribena*, 2, s. I [Martinique], Centre d'études et de recherches archéologiques, pp. 39-102.

DELAWARDE Jean-Baptiste

- 1966 « Activités des Indiens galibi de la Mana et d'Iracoubo (Guyane française) », *Journal de la Société des Américanistes*, 55-2, pp. 511-524.
 1967 « Les Galibi de la Mana et d'Iracoubo (II) », *Journal de la Société des Américanistes*, 56-2, pp. 333-388.

DREYFUS Simone

- 1992 « Les réseaux politiques indigènes en Guyane occidentale et leurs transformations aux XVII^e et XVIII^e siècles », *L'Homme*, 122-124, pp. 75-98.

EVANS Clifford and Betty J. MEGGERS

- 1960 *Archeological investigations in British Guiana*, Smithsonian Institution, Bureau of the American Ethnology, bull. 177, Washington.

FERMIN Philippe

- 1769 *Description générale, historique, géographique et physique de la colonie de Surinam*, E. Van Harreveld, Amsterdam, 2 vol. in-8°.

GILLIN John

- 1936 *The Barama River Caribs of British Guiana*, Papers of the Peabody Museum of American Archeology and Ethnology, 14 (2), Harvard University, Cambridge.

GOSSELAIN Olivier P.

- 1999 « Poterie, société et histoire chez les Koma Ndera du Cameroun », *Cahiers d'études africaines*, 153, pp. 73-105.

GRENAND Pierre

- 1982 *Ainsi parlaient nos ancêtres. Essai d'ethnohistoire wayâpi*, Travaux et Documents de l'ORSTOM, Paris.

GRENAND Pierre et Françoise GRENAND

- 1987 « La côte d'Amapa, de la bouche de l'Amazone à la baie d'Oyapock, à travers la tradition orale palikur », *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi*, nova série antropologia, 3 (1), pp. 1-77.
 1997 « L'occupation amérindienne : ethnoarchéologie, ethnohistoire » in *L'archéologie en Guyane*, APPAAG, Cayenne, pp. 57-71.

GRENAND Pierre et PRÉVOST Marie-Françoise

- 1994 « Les plantes colorantes utilisées en Guyane française », *JATBA*, xxxvi (1), pp. 139-172.

HOFF Berendt J.

- 1968 *The Carib Language. Phonology, Morphology, Morphology, Texts and Words*, Martinus Nijhoff, The Hague.

HAMY Ernest-Théodore

1887 *Études ethnographiques et archéologiques sur l'exposition coloniale et indienne de Londres*, Ernest Leroux, Paris.

1988 *Les Origines du musée d'Ethnographie*, Ernest Leroux, Jean-Michel Place, Paris [1890].

IGNACE Pascale

1997 *Les Collections de Guyane dans les musées de France*, mémoire de maîtrise (archéologie), université de Paris I, Centre de recherche en archéologie précolombienne, Paris.

IM THURN Everard F.

1883 *Among the Indians of Guiana*, Kegan Paul, Trench and Co, London.

KLEIN W. H. A.

1974 *Antique Bottles in Surinam*, preface and additions by F. C. Bubberman, translation A. Huyzen and Ms A. Reeder, Stichting Surinaams Museum, Paramaribo.

KLOOS Peter

1975 « Surinaamse indianen en hun Aardewerk », *Surinaams Aardewerk*, Tentoonstellings catalogus, Princessenhof te Leeuwarden, pp. 14-26.

LE ROUX Yannick

1994 *L'habitation guyanaise sous l'ancien régime : étude de la culture matérielle*, thèse de doctorat, Art et archéologie, EHESS, Paris.

MAGAÑA Edmundo

1988 *Orión y la Mujer Pléyades : Simbolismo astronómico de los indios kaliña de Surinam*, CEDLA (LAS 44), Amsterdam.

MAUREL Édouard

1875-1882 « Étude anthropologique et ethnographique sur deux tribus d'indiens vivant sur les rives du Maroni, les Aracouyennes et les Galibis », *Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, Paris, 2^e série, 2, pp. 369-395.

MEGGERS Betty J. and Clifford EVANS

1957 *Archeological investigations at the mouth of the Amazon*, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, bull. 167, Washington.

MERWIN Bruce W.

1917 « Dutch Guiana Pottery », *The Museum Journal*, University of Pennsylvania, VIII.

MICHAELIS Juliette

1985 « La préhistoire du musée d'Ethnographie » in *Le visage multiplié du monde, quatre siècles d'ethnographie à Genève*, musée d'Ethnographie, Genève, pp. 77-105.

MYERS Tom P.

2002 « Looking Inward : The Forescience of Conibo/Shipibo Art during the Rubber Boom » in T. P. Myers and M. S. Cipoletti, eds, *Art and Artifacts*

in Amazonia, Verlag Anton Saurwein, Bonn, pp. 127-142, coll. « American Studies » 36.

NIMUENDAJU Curt

1925 *Die Palikur Indianer und ihre Nachbarn*, Göteborgs kungliga. vet. och. Vitt. Samhälles Handlingar 4 F, bd 31 (2).

PENARD Frederik Paul & Arthur Philip PENARD

1907 *De menschetende Aanbidders der Zonneslang*, [s. n.], Paramaribo.

REYNIERS F.

1966 *Sèvres, musée national de Céramique : céramiques américaines*, Éditions des Musées nationaux, Paris.

RIBEIRO Berta G.

1988 *Dicionário do artesanato indígena*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo.

ROSTAIN Stephen

1991-1992 « La céramique amérindienne de Guyane Française, » *Société suisse des Américanistes*, bull. 55-56, pp. 93-127.

1994a « Archéologie du littoral de Guyane. Une région charnière entre les influences culturelles de l'Orénoque et de l'Amazonie », *Journal de la Société des Américanistes*, 80, pp. 9-46.

1994b *L'occupation amérindienne ancienne du littoral de Guyane*, thèse de doctorat d'histoire (nouveau régime), université de Paris I, ORSTOM éditions, Paris, 2 vol., coll. « Travaux et documents microfichés » 129.

ROTH Walter Edmund

1915 *An Inquiry into the Animism and Folklore of the Guiana Indians*, 30th Annual Report of the Bureau of American Ethnology, 1908-1909, Washington.

1924 *An Introductory Study of the Arts, Crafts, and Customs of the Guiana Indians*, 38th Annual Report of the Bureau of American Ethnology, 1916-1917, Washington.

TREMBLAY Roland

1999 « Culture et ethnicité en archéologie : les aléas de l'identité conjugée au passé », *Recherches Amérindiennes au Québec*, xxix (1), pp. 3-7.

VACHER Stéphane, Sylvie JÉRÉMIE et Jérôme BRIAND, eds

1998 *Amérindiens du Sinnamary (Guyane). Archéologie en forêt équatoriale*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.

VASSALO Florence

1993 *Céramiques galibi du musée national des Arts africains et océaniques*, mémoire de maîtrise (Conservation et restauration des biens culturels), université Paris I, Paris.

VERSTEEG, A. H. and F. C. BUBBERMAN

1992 « Suriname before Columbus », *Mededelingen Stichting Surinaams Museum* 49a, Paramaribo, pp. 3-65.

VIDAL Lux Boelitz ed.

- 1992 *Grafismo indígena : estudos de antropologia estética*, Edusp/Studio Nobel, São Paulo.

VREDENBERG Anne-Lise

- 2002 *Ori: no ka: nan wena: po. The Symbolic Content of Kari'na Materiel Culture : an Ethnoarchaeological Case Study*, M. A. thesis, Archeology and culture history of indigenous America, University of Leiden, Leiden.

WACK Yves

- 1988 *La céramique galibi du musée Franconie ; recherche sur la genèse d'une expression artistique*, [s. n.], Cayenne, [manuscrit].

WHITEHEAD, Neil L.

- 1986 « John Gabriel Stedman's collection of Amerindian artifacts », *New West Indies Guide*, 60 (3/4), pp. 203-208.
- 1992 « Tribes Make States and States Makes Tribes. Warfare and the Creation of Colonial Tribes and States in Northeastern South America » in R. B. Ferguson and N. L. Whitehead, eds, *War in the Tribal Zone : Expanding States and Indigenous Warfare*, University of Washington Press, Washington, pp. 127-150.
- 1993 « Ethnic Transformation and Historical Discontinuity in Native Amazonia and Guyana, 1500-1900 », *L'Homme*, 126-128, pp. 285-307.
- 1994 « The Ancient Amerindian polities of the lower Orinoco, Amazon and Guayana coast. A preliminary analysis of their passage from antiquity to extinction » in A. C. Roosevelt, ed., *Amazonian Indians. From Prehistory to the Present*, University of Arizona Press, Tucson.
- 1997 « Introduction » in Sir Walter Raleigh, *The discoverie of the large, rich, and bewtiful empire of Guiana*, University of Oklahoma Press, Norman.

WILLEY Gordon R.

- 1949 « Ceramics » in *Handbook of South American Indians*, Bureau of American Ethnology, bull. 143, Washington, pp. 139-204.

YDE Jens

- 1965 *Material Culture of the Waiwai*, The National Museum, Etnografisk roekke, Copenhagen.